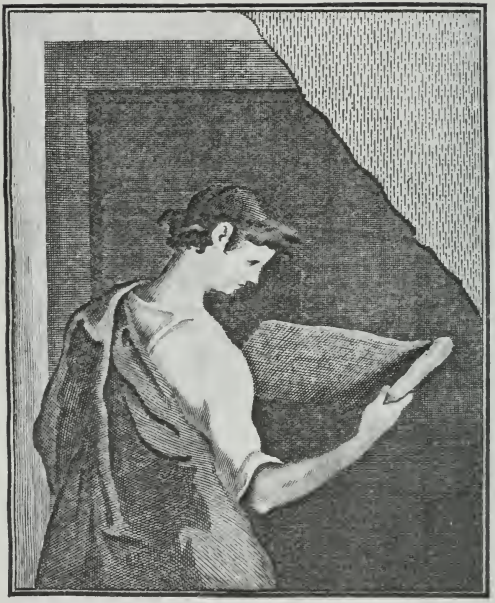


THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Portraits
français

XIVe-XVe-XVIe S.

Ce
Quatorzième Volume
de la
BIBLIOTHÈQUE ALDINE
DES ARTS

a été achevé d'imprimer
en juillet 1950
les planches ont été tirées
sur les presses de
l'imprimerie Damien
la typographie est de
la société d'exploitation
de l'imprimerie Bellenand
les clichés sont de Mansat
et de « la photogravure »
a Paris

PRINTED IN FRANCE

Portraits français

XIVe - XVe - XVIe SIÈCLES

Portraits français

XIVe - XVe - XVIe
SIÈCLES

MUSÉE
DU
LOUVRE

par

HÉLÈNE ADHÉMAR

ND
1316
A23

FERNAND HAZAN
35 et 37, rue de Seine
PARIS

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

Rejetant les effigies d'une plastique conventionnelle, les portraitistes français depuis le xve siècle se préoccupent avant tout de « *l'être* », en recherchent les affinités, l'élément psychologique, la personnalité. Les sculpteurs des cathédrales nous avaient habitués dans les saints des portails à des recherches physionomiques très attachantes; les tombiers avaient poussé très loin l'étude d'expression des gisants, mais jusque vers 1400, la peinture ne s'était pas attachée au portrait. Celui-ci dans les tableaux apparaît alors, avec l'essor de la peinture de chevalet, et avec les débuts de l'humanisme. La peinture, en effet, n'est plus seulement une œuvre religieuse, elle est devenue profane : les tableaux sont emportés dans des étuis lors des déplacements des seigneurs, et placés dans les châteaux contre les tapisseries. L'humanisme développant le culte des grands hommes va forcément multiplier les portraits : les rois, les princes, les ducs se feront peindre pour eux-mêmes, pour leur femme, pour leurs serviteurs. L'idée du portrait de son seigneur, qu'on accroche

chez soi pour se garder contre ses ennemis, remplace celle de l'image de piété du siècle précédent : le portrait du patron devient une « image de préservation ». Telles sont les raisons premières de la diffusion des portraits au début du xve siècle.

Ainsi commencé, le mouvement ne fait que se poursuivre au xve et au xvie siècle en Flandre, en France, en Italie, en Allemagne. Des écoles se forment de portraitistes, avec entre elles des rapports qui sont mal étudiés encore. On pourrait peut-être parler d'un art international du portrait avec des variantes régionales. La France est un terrain particulièrement intéressant, car les mécènes y sont nombreux, et ils attirent des artistes des régions voisines. Ceux-ci, sans renoncer à leur personnalité, prennent en quelque sorte le ton français, tandis que les artistes français profitent des leçons de ces étrangers, constituant une série d'expériences qui aboutiront à Nanteuil et à Rigaud.

C'est ainsi que le premier grand portrait conservé, celui de Jean le Bon, est d'esprit siennois, avec son profil de médaille. De même, Fouquet peint le Charles VII après un voyage en Italie qui lui permit d'admirer les œuvres des premiers Florentins et peut-être celles d'Antonello de Messine; son Juvénal des Ursins, par contre, est dans la tradition de Van Eyck, et son souci réaliste le rapproche du portrait du chanoine Van der Paele. Son contemporain, l'Anonyme de 1456, encore bien mystérieux, fait preuve de plus de sécheresse que les Flamands, il est le premier à représenter, dans un style réaliste mais décanté, un paysan, avec son pain et son fromage. Un peu plus tard, Marguerite d'York, épouse du Téméraire, est peinte par un artiste de cette cour bourguignonne ouverte à l'art du Nord. A la fin du

siècle, la *Femme aux banderoles,* œuvre d'un peintre travaillant à Paris, semble très rétrograde, proche encore de l'art de l'enluminure, avec son maniérisme.

Les portraits du siècle suivant attestent, aussi, des recherches dans des sens très différents. Guillaume de Montmorency, avec son visage décharné, proche de la tête de mort, est très nettement d'esprit flamand — quelque chose de plus sec que l'art de Gossaert — et il fut peint à l'époque où les peintres français allaient chercher des leçons à Anvers. Quelques années plus tard, le portrait officiel de François Ier est plus surprenant encore : inspiré d'un crayon de Jean Clouet, venu sans doute d'Anvers, il doit être l'œuvre d'un Italien, sachant broder et apprécier un riche costume de velours, mais bien inhabile dans le traitement du visage et des mains. L'énigmatique Corneille de Lyon, venu, croit-on, des Pays-Bas, se rapproche des miniaturistes non seulement par la petite dimension de ses portraits (peut-être destinés à être enchâssés dans des boiseries sombres), mais par leur couleur plus vive que celle des Clouet : leur technique est plus minutieuse, le fond vert fait valoir l'éclat des yeux, mais dans ces œuvres flatteuses il n'y a pas l'analyse psychologique de Clouet.

Celui que Dimier appelait le peintre de Brissac est un miniaturiste qui reprend avec bonheur le genre de Corneille. Au contraire, Marc Duval (le peintre de Luxembourg-Martigues) se tourne vers l'Italie, et peut-être vers le Nord (vers 1565 il recevait pour élève le peintre-graveur Spranger). François Clouet, qui dirige un atelier très prospère, emploie des Italiens, notamment un certain Scipion de Brinbal, et son Pierre Quthe, qui contraste avec

les précédents, atteste dans sa recherche et dans l'absence d'intérêt pour le détail, des préoccupations qui le rapprochent des portraitistes florentins. Ceux-ci étaient bien connus alors en France, et les Italiens de Fontainebleau en comptent plus d'un parmi eux : Salviati, Luca Penni, peut-être Primatice, Paris Bordone. Enfin, François Quesnel nous frappe par sa simplicité : pour la première fois, un peintre donne tout son intérêt au visage : son Henri III annonce les tableaux jansénistes, et les Pourbus, venus d'Anvers seront un des chaînons qui le relieront à Philippe de Champaigne. Ces échanges constants et divers, ces suites de recherches, donnent à ce qu'on appelle le portrait français du XVIe siècle un intérêt particulier.

Sa complexité est considérable, d'autant que les portraits, déjà fréquents au XVe siècle, sont alors innombrables. Les rois se font peindre à propos de chaque fait important de leur règne, ainsi que leurs femmes, leurs maîtresses, leurs enfants. Ces portraits princiers jouent un rôle considérable dans les rapports diplomatiques et en vue des projets matrimoniaux; on les envoie à chaque instant, et il en est souvent question dans les missives échangées de cour à cour. Lors du mariage, par exemple, de la fille d'Henri II avec Philippe II, le roi de France fait tenir au fiancé le portrait de la princesse par un « agréable et facétieux Vénitien », et Philippe le place dans sa chambre à coucher; un peu plus tard, la nouvelle reine d'Espagne arrivée à Madrid reçoit les portraits de sa famille, et une de ses dames écrit aussitôt à Catherine de Médicis qu'ils sont « très beaux » et que la Reine, le soir « lorsqu'elle a dit ses Heures, après avoir fait la révérence à Dieu, ne faut jamais de la faire à votre peinture, et après cela au

Roi et aux autres ». On trouverait des exemples de ce genre pour le Portugal et l'Angleterre; notons seulement que le Pape demande à Paris les portraits de Charles IX et de plusieurs seigneurs en 1572; le Nonce lui répond que ce ne sera pas facile : « qu'ils soient complètement naturels sera difficile, parce qu'en France on sait peu peindre au naturel ».

Dans toutes les classes de la société, les portraits se répandent aussi. Les portraits de famille apparaissent et seront précieusement conservés. Le don d'un portrait est indispensable dans la cour que se font les hommes et les dames. Ronsard reçoit celui des dames qu'il aime :

Anne m'a fait de sa belle figure
Un beau présent que je garde bien cher.

Il garde les peintures dans son cabinet, mais demande aussi des miniatures qu'il porte au cou, au bout d'un collier, et, chassé dans les bois par son désespoir, il y contemple l'image de sa belle. Les dames portent ces miniatures enchâssées dans leurs bracelets, et Brantôme cite le cas d'un mari qui apprit par le moyen de l'une d'elle son infortune. L'habile Scibec de Carpi incruste même des miniatures au revers des miroirs.

Les portraits ne sont pas l'apanage des grands; les nobles et même les bourgeois en demandent aussi, et les inventaires de tableaux nous en révèlent bien souvent : à Amiens, par exemple, on voit qu'un peintre laisse à sa mort, en 1619, plus de sept cents portraits ébauchés ou terminés dans son atelier.

Des galeries se multiplient, enfin : galeries historiques contenant les grandes familles, galeries de

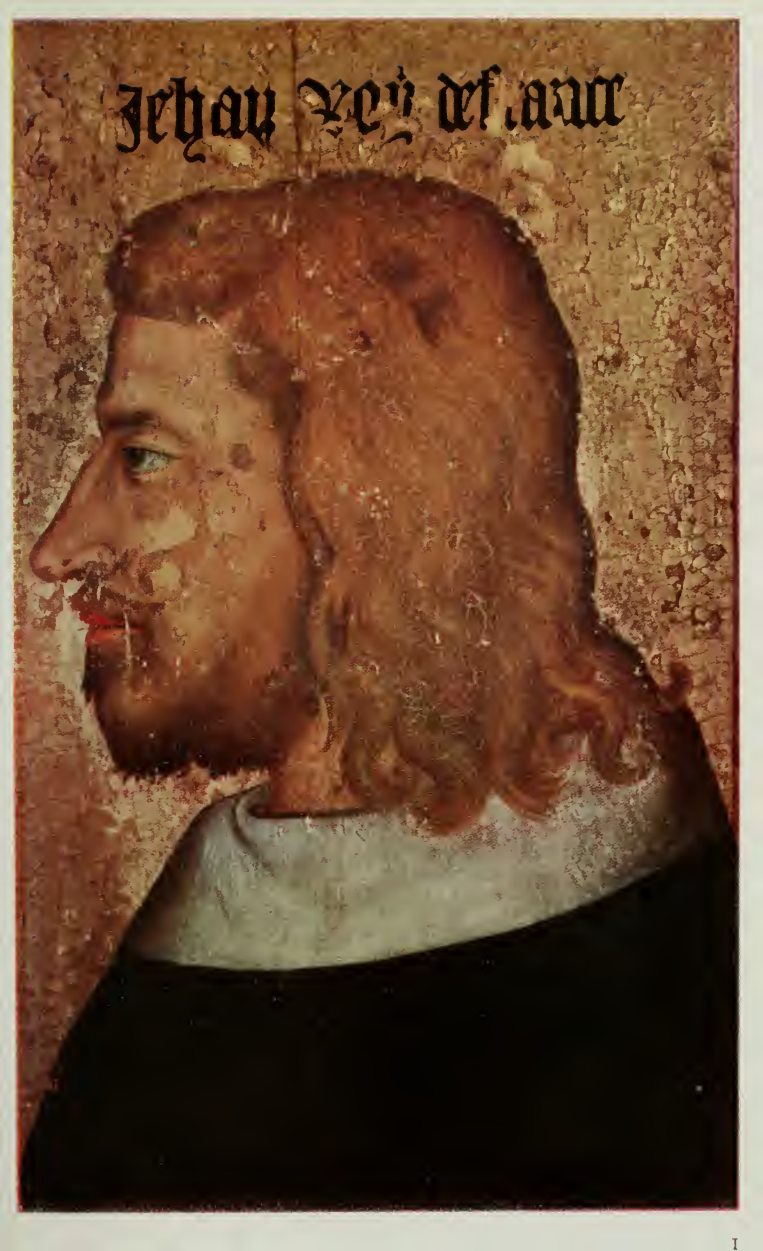
grands capitaines, galeries d'hommes célèbres dans les sciences et la littérature.

Ces portraits, conservés dans les familles, passent finalement dans le commerce avant d'entrer dans les musées. Beaucoup de ceux que nous reproduisons n'ont pas eu ce sort : en effet, ils proviennent d'une collection très importante d'hommes et de femmes célèbres réunie au XVIe siècle par les Gouffier, au château d'Oiron et qui s'était enrichie d'œuvres considérables venant des collections royales dont les avait distraites Henri II. A la fin du XVIIe siècle, l'érudit Roger de Gaignières les enleva, se faisant donner les uns, obtenant les autres en échange de « quelques livres curieux, entre autres le *Télémaque* attribué à M. de Cambray ». Gaignières ne recherchait pas seulement les Clouet, il s'intéressait aussi beaucoup aux Corneille de Lyon qu'il trouvait à Lyon même ou dans la collection de l'abbé de Coulanges qui lui écrivait familièrement en 1680 : « Comment vont les petits portraits ? Croyez-moi, ne négligez pas la curiosité des portraits ». Gaignières donna en 1711 sa collection au roi ; quelques années après, une vente devait disperser ceux qu'on jugeait doubles ou moins intéressants, mais la plupart se retrouvèrent après diverses aventures au Musée des Monuments français. On sait qu'Alexandre Lenoir, créateur de ce Musée, était passionné pour ce genre de portraits, et il en avait réuni un nombre incalculable; malheureusement, à plusieurs reprises, il dut livrer des centaines de peintures « de nobles, prélats, princes qu'ils appellent féodaux » pour être brûlés en public sur des bûchers patriotiques. Lors de la dispersion de ce Musée, en 1817, beaucoup de portraits entrèrent au Louvre; d'autres furent collectionnés par l'Anglais Craufurd qui en possédait

une réunion très importante, dispersée en 1820. Louis-Philippe, l'érudit Niel, le duc d'Aumale, les remirent à l'honneur, et ils intéressent le public depuis que Henri Bouchot en a présenté un ensemble important en 1904 à la grande exposition des Primitifs français.

Enfin, des études approfondies de M. P.-A. Lemoisne, de M. Ch. Sterling, et tout récemment de madame Grete Ring, ont montré la diversité des maîtres, et déterminé les origines de l'art du portrait en France.

HÉLÈNE ADHÉMAR


Jehan Roy de France

DE QVOILQVE NON VEDE · JO M' EN RECORDE ·

APLA
NOS

LVI
IAQ·BERTAVT·CONT·DE·LA·MN·DV·ROY

NOTICES

Couverture : JEAN FOUQUET.

Portrait de l'artiste par lui-même.
Émail peint. Diamètre 68 cms.

Don de M. de Janzé au Musée du Louvre, 1861.

Mme Grete Ring souligne le fait que c'est « le plus ancien portrait d'artiste par lui-même, et le premier exemple d'un portrait individuel de forme circulaire », et le date des environs de 1450.

1. ANONYME FRANÇAIS (?)

Jean le Bon.
Bois 91 × 41. Vers 1366.

Dépôt du Cabinet des Estampes où il est entré au XVIIIe siècle, venant de Gaignières qui l'avait acheté à Oiron.

Le Roi (mort en 1364 à 45 ans) avait visité Avignon vers 1350, et y avait vu le début de l'école franco-siennoise qui travaillait pour le Pape. Il y retourna à la fin de 1362. Le portrait ne peut dater du premier voyage, car alors le Roi était imberbe ; s'il date du second, ce qui, par le style visiblement siennois, est possible, il ne peut être l'œuvre de Girard d'Orléans qui mourut en 1361.

2. JEAN FOUQUET (vers 1415 - vers 1481).

Portrait de Charles VII.
Bois 86 × 72. Vers 1444.

Provient de la Sainte-Chapelle, de Bourges, détruite en 1737. Acheté en 1838 par Louis-Philippe.

M. Lemoisne et M. Sterling datent, à juste titre, cette œuvre des environs de 1444, c'est-à-dire peu après le retour d'Italie de l'artiste. 1444 correspond à la trêve franco-anglaise qui allait permettre à la France de regrouper ses forces, et de terminer en 1453 la guerre de Cent Ans. Nous aurions donc ici une sorte de tableau votif; mais Charles VIII n'est plus un priant, c'est un Roi Victorieux, comme le dit l'inscription. Bernard Shaw a bien retenu les traits du Roi peint par Fouquet dans sa description de Charles VII : « C'est physiquement une pauvre créature. La mode d'alors, de se raser de près et de cacher ici cheveux sous la coiffure, le désavantage tout à fait. Il a de petits yeux étroits et rapprochés. Un long nez pend au-dessus de sa lèvre supérieure courte et épaisse... On dirait un pendule. Il a l'expression d'un jeune chien habitué à recevoir des coups de pied, mais incorrigible et indomptable. »

3. JEAN FOUQUET (vers 1415 - vers 1481).

Juvénal des Ursins (1400-1472).

Bois 92 × 74. Vers 1455.

De la collection Gaignières, peut-être chez Craufurd selon H. Bouchot, chez le comte du Hamel où Louis-Philippe l'achète comme une peinture de Wolgemuth.
M. Charles Sterling voit ici, justement, contre l'avis de Perls, un volet de dyptique. En face de ce prélat considérable et vaniteux, qui prétendait descendre des Orsini dont on voit les armes derrière lui, Fouquet aurait peint une Vierge à l'Enfant.

Un dessin du Cabinet des Estampes de Berlin est une étude pour ce tableau; elle serait selon Mme Grete Ring un des premiers exemples de l'emploi du pastel.

4. L'ANONYME DE 1456.

L'Homme au verre de vin.

Bois 63 × 44. Vers 1450.

Au XVIIIe siècle chez l'archiduc Léopold à Bruxelles. A la fin du XIXe siècle dans la collection Wilczeck. Acheté en 1906 par le Louvre 190.000 francs.

Cette œuvre, qu'on groupe avec l'Inconnu de la Collection Liechstenstein, et dont la vulgarité réaliste a été remarquée, a été attribuée à Van Eyck, mais Bode et Friedlander le donnent à l'école française (1901); Bouchot le considère comme un Fouquet; Hulin de Loo le rend à la Flandre. On le croit plutôt maintenant une peinture portugaise autour de Nuno Gonçalvès. Dans le fonds brun à droite des initiales peu visibles seraient peut-être une signature.

5. ÉCOLE FRANÇAISE, SECONDE MOITIÉ DU XVe SIÈCLE.

Portrait de Marguerite d'York, femme de Charles le Téméraire, la dame au hennin.

Bois 20 × 12.

Don Walter Gay.

Réplique d'un original disparu, comme le dit justement M. Édouard Michel, œuvre d'un peintre de la cour de Bourgogne. Éxécuté vers 1468, date du mariage de la Princesse qui porte au cou un collier orné des roses d'York et de la lettre C, initiale de son mari.

6. LE MAITRE DE MOULINS (?)

L'enfant aux mains jointes.

Bois 26 × 16. 1496 (?)

Don des Amis du Louvre, 1908.

Il s'agit visiblement ici d'un ex-voto funéraire, et sans doute de celui d'un enfant royal représenté à l'âge qu'il avait à sa mort. C'est donc vraisemblablement non pas Charles Orland, fils de Charles VIII et d'Anne, mort à 3 ans en 1495, mais son frère cadet, Charles, mort le 3 octobre 1496 à trois semaines, c'est-à-dire encore au maillot.
L'auteur du portrait n'est pas connu avec certitude; Bouchot nommait Bourdichon; MM. Lemoisne et J. Dupont ne pensent plus à Bourdichon; M. Sterling accepte, faute de mieux, l'attribution traditionnelle. Leprieur faisait remarquer que le fonds, actuellement ruiné, avait été violent de couleur.

7. ANONYME FRANÇAIS, XVe SIÈCLE.

La femme aux banderoles.

Bois 37 × 26. Vers 1499.

Sur la banderole est écrit : « Je n'oublie pas ce que je ne vois pas » ; cette inscription en espagnol, caractéristique de l'époque selon Bouchot, et les pensées qui parsèment le tableau devraient faire baptiser cette femme : *La Dame aux Pensées*. Cette dame très richement vêtue, portant des bagues et un énorme bijou, destine évidemment ce portrait à un amant ou à un mari qui l'a quittée. Ne serait-elle pas la Reine Anne de Bretagne, à qui elle ressemble beaucoup, qui a vivement déploré le départ de son second mari, Louis XII, pour l'Italie, et qui s'est fait représenter en train de lui écrire, un mouchoir à la main. Le portrait serait donc peint vers 1499, c'est-à-dire à l'époque où le place M. Sterling, qui le donne à un peintre du domaine royal. La Reine avait alors 23 ans.

8 et 9. ÉCOLE DE NICOLAS FROMENT (1435 - 1484).

Le Roi René et Jeanne de Laval sa seconde femme.

Vers 1475.

Diptyque donné à la famille Matheron d'Aix par le Roi René. Acquis par le Louvre à la vente Chazaud, 1891.

Ce diptyque, comme celui, plus faible, de l'ancienne collection Chabrière-Arlès (reproduit dans *les Arts* en mars 1905), s'inspire des portraits du Roi et de la Reine peints dans le *Buisson Ardent* de Froment (cathédrale d'Aix); le Roi en faisait ainsi faire des répliques pour ses serviteurs. Mme Ring insiste justement sur cette idée de réplique.

10. INCONNU FRANCO-FLAMAND.

Guillaume de Montmorency.

Bois 40 × 29. Vers 1515-1525.

Venu de l'église Saint-Martin de Montmorency qu'il a fait reconstruire et où il est enterré.

Œuvre d'esprit flamand, proche de Gossaert, peinte au moment où les peintres de cour français allaient chercher des leçons à Anvers.
Père du fameux connétable, Guillaume de Montmorency était chevalier d'honneur de la Reine Louise de Savoie. On connaît de lui un portrait plus jeune à Chantilly et un autre avec un chapeau.

11. FRANÇOIS CLOUET (1520 - 1572).

Pierre Quthe.

Bois 91 × 70. 1562.

Coll. San Donato, vente 1880. Don des Amis du Louvre, 1908.

Quthe, apothicaire réputé, un de ceux qui « ont enrichi notre France d'une infinité de simples rares, exquis, et doués de singulières vertus », possédait un « jardin des simples » rue Saint-Avoie, à côté de la maison de Clouet avec lequel il était lié. En 1562, il avait 43 ans.
A cette époque Clouet faisait des recherches coloristes qui le rapprochaient de Moroni.

12. CORNEILLE DE LYON (? - 1574).

Clément Marot.

Bois 115 × 095. Vers 1536.

Coll. de la Comtesse de Montbrison; coll. Schloss (cat. n° 298); don Schloss, 1945.

Marot se comparait lui-même à un rat, avec sa lippe sensuelle, son gros nez, sa longue moustache; ses amis l'appelaient rat noir et « fripelippe ». On reconnaît ici le poète « pâle, perplexe, peureux, pensif, pesant » qui est à Lyon vers 1536, quittant Ferrare et allant à Genève.

13. LE PEINTRE DE BRISSAC.

Jean de Bourbon-Vendôme, comte d'Enghien.

Bois 16 × 13. Vers 1538-1540.

Vient de Gaignières ? qui avait deux portraits du personnage (n°s 78,206).

A figuré sans doute au Musée des Monuments français (n° 37 de la liste Lenoir). A appartenu à Ingres. Acquis à l'Hôtel des Ventes, le 9 février 1883.

Œuvre qui s'apparente à celles de Corneille de Lyon, avec moins de détails, et une moins bonne qualité.
Le comte d'Enghien était un grand capitaine à qui Marot, dans un épître de 1544, offre une couronne de laurier.

« Bien le mérites, certes,
Veu que tu es le recouvreur des pertes
Qu'a eu (hélas) en la terre italique
depuis vingt ans la Nation Gallique.
C'est luy, c'est luy, n'en soyez mal contems,
Vieulx conducteurs, qui seul depuis le temps
Nous a gaigné et bataille et journée. »

14. LE PEINTRE DE BRISSAC.

Charles de Cossé,
premier comte de Brissac « estant jeune ».
Bois 17 × 17. Vers 1538.

Entré en 1817 au Louvre, venant sans doute du Musée des Monuments Français.

Peint d'après un crayon du Musée Condé (M. Nél., pl. CLXX), par un artiste moins habile que Clouet qui ne montre pas la force et le caractère du « beau Brissac » grand homme de guerre, futur maréchal de France (1507-1563).
Ce petit tableau a été copié vers 1856 par Fantin-Latour.

15. CORNEILLE DE LYON (? - 1574).

Jacqueline de Rohan-Gié.
Bois 21 × 17. Vers 1540.

Vient de Gaignières (n° 468 de son catalogue ?).

Une des beautés célèbres du XVIe siècle (1520-1586), elle aurait pu, selon Brantôme, comme sa fille la princesse de

Condé « embraser un royaume de ses yeux »; ses yeux magnifiques étaient, en effet, célébrés comme « sans pareils au monde ».
On connaît d'elle plusieurs portraits : deux plus jeune (coll. Aynard, coll. Friedberg), un à Versailles venant de Gaignières; des dessins sont signalés aux Offices, à Chantilly, à la Bibliothèque Nationale, l'un d'eux (Musée Condé) la représente âgée, belle toujours bien que « le visage lui rougissait un peu vers la fin ». Au Louvre, un don Rodolphe Kann a fait entrer en 1891 un autre portrait d'elle avec les yeux levés et une expression différente, dit sans conviction Louise de Rieux.

16. MARC DUVAL (? - 1581) ?

Jean Babou de la Bourdaisière.
Bois 31 × 23. Vers 1558.

Coll. Gaignières (nº 76). Musée des Monuments français, nº 39. Louvre, 1817.

Jean, fils de Philibert Babou, était alors maître de la garde-robe d'Henri II, avant de l'être de François II, de devenir gouverneur de la Maison du duc d'Alençon, gouverneur de Touraine, maréchal-général de l'Artillerie, et de mourir en 1569 Conseiller d'État.
Fait d'après un crayon de Chantilly daté de 1553. Le modèle porte le costume noir à la mode sous Henri II. Copie ancienne à Versailles.

17. CORNEILLE DE LYON (? - 1574) ?

Jacques Bertaut,
contrôleur de la Maison du Roi.
Bois 20 × 15.

Coll. Gaignières, nº 378; coll. des Ordres du Roi aux Grands Augustins; Musée des Monuments français, 1792, nº 81; Louvre, 1817.

Laborde l'attribuait à Corneille de Lyon ; Moreau-Nélaton hésite ; Dimier le donne à un anonyme travaillant vers 1560.

C'est probablement le même Bertaut, mais âgé de 20 ans de plus, que représente un dessin passé dans la vente Wickert et signé d'un *Petrus Bertaldus* (peut-être son fils) dont on ne connaît aucune autre œuvre.

18. ANONYME FRANÇAIS, ÉCOLE DE CLOUET.

François de France, comte d'Alençon.
Bois 35 × 35. Vers 1568.

Coll. Sauvageot. Collection de Napoléon III.

Le jeune prince, âgé de 14 ans et non de 10 comme le pensait Dimier, n'est pas encore défiguré par la maladie qu'il aura à 17 ans. Le connétable de Montmorency vient de mourir ; le futur Henri III vient d'être nommé lieutenant-général par son frère Charles IX ; le comte d'Alençon, leur frère, qui les déteste, commence à prendre une certaine importance politique grâce à l'aide de leur mère Catherine de Médicis.

19. PEINTRE DE L'ENTOURAGE DE CLOUET.

Claude de Beaune.
Bois 31 × 23. 1563.

Collection Revoil (1828). Collection de Charles X.

Claude de Beaune, fille de Semblançay, est âgée de 33 ans environ ; elle est veuve de Louis Bourgeois, premier médecin de François Ier et de Henri II, de trente ans son aîné. Six ans après, elle épousera Claude Gouffier, et sera dame d'honneur de Catherine de Médicis.

Œuvre d'un imitateur de Clouet qui exagère la sécheresse sous l'influence de l'école du Nord, et emploie des tons pâles et délavés, uniformes.

Le Musée Condé conserve un crayon et une copie.

20. MARC DUVAL (? - 1581)?

Portrait d'un flûtiste borgne.

Bois 62 × 50. 1566.

Vente à Londres de Hodgkins, 27 juin 1913, acheté 178 l. par J. Murray. Don Percy Moore Turner.

Le musicien tient une flûte traversière, dite flûte d'Allemagne, et non une flûte à bec, flûte utilisée par les Français. Ne serait-ce pas un Allemand appelé en France par Charles IX dont on sait l'intérêt pour la musique. L'année 1566 est d'ailleurs, rappelons-le, celle de la fondation à Paris de l'Académie de musique et de poésie d'Antoine de Baïf.

21. FRANÇOIS QUESNEL (vers 1545 - 1614).

Henri III.

Bois 96 × 52. Vers 1575.

On remarquera l'étonnante simplicité du portrait où le peintre joue avec les gris et les noirs. Le modèle dut en être satisfait, lui dont l'esprit contemplatif et mystique a été signalé par P. Champion et par Miss Yates.

22. FRANCESCO DI PELLEGRINO (? - 1552).

Portrait de François Ier.

Bois 96 × 74. Vers 1528.

Au château de Fontainebleau jusqu'au XVIIIe siècle; puis à Versailles jusque 1848. Dit traditionnellement « œuvre de Jean Clouet ».

Peint par un Italien qui s'est servi pour le visage d'un crayon de Jean Clouet. Le nom de l'auteur peut être facilement trouvé, car la colonie italienne ne se composait alors, que de quelques artistes qui habitaient chez le comte de Carpi, avant l'arrivée de Rosso. Parmi eux figure le Florentin Francesco di Pellegrino, peintre estimable, faisant partie des dix convives des dîners de Rustici qui l'a précédé à Paris; Pellegrino est aussi brodeur, ce qui expliquerait l'importance et le détail du vêtement du Roi.

Ce portrait est l'image officielle de François Ier qui, vers 1530, en envoie à Henri VIII une réplique encore conservée à Hampton Court (*Cat.* Cust, nº 598).

23. ANONYME FRANÇAIS.

La belle Gabrielle et la Maréchale de Balagny.
Bois 96 × 125. Vers 1596.

Don de Mme Goubert de Guestre, 1937.

On reconnaît ici, dans une composition inspirée d'un tableau de François Clouet peint trente ans avant, Gabrielle d'Estrées et sa sœur. C'est une allégorie à la fécondité de Gabrielle et à ses projets de mariage avec Henri IV. Le tableau se place donc à la fin de 1596 lorsque la maîtresse du roi est enceinte d'un enfant qui aurait pu être le futur Dauphin (duchesse d'Elbeuf), ou en 1599 lorsque ayant reçu du Roi « la bague avec laquelle il avait épousé la France le jour de son Sacre » elle va mourir en couches. On sait qu'il existe de nombreux tableaux de ce type, l'un d'eux est décrit par Flaubert qui l'avait vu à Chenonceaux.

24. ATTRIBUÉ A CLOUET (1520 - 1572).

Élisabeth d'Autriche.
Bois 35 × 27. 1571.

Coll. de Gaignières (qui avait quatre autres portraits de la Reine); coll. des Ordres du Roi; 1792, Musée des Monuments français, nº 24; 1817 au Louvre.

Portrait officiel de la jeune femme de Charles IX lors de son arrivée à France; on en connaît de nombreuses répliques et variantes. Peut-être est-il d'Étienne Dumonstier que la Reine Catherine de Médicis avait envoyé à Vienne.

Les nécessités de la mise en pages n'ont pas permis de respecter toujours l'ordre chronologique.

38 86913

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
ND 1316 A23 BKS
c. 1 Adhemar, Helene.
Portraits francais, XIVe, XVe, XVIe siec

3 3125 00212 4531